

Épica y mito

José Luis CALVO MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Resumen

El autor de este trabajo se propone explicar cómo el tratamiento diferente del mito que encontramos en la épica griega antigua (Poema Homérico, Ciclo Épico y Hesiodo respectivamente) responde a las diferentes funciones -poética, política e ideológica respectivamente- que cumple en los tres grupos de obras citados.

Abstract

The author of this paper aims to explain how the different treatment of Myth which we find in early Greek Epic (that is, Homeric Poems, Epic Cycle and Hesiod) is due to the different functions —mainly poetical, political and ideological respectively— it has to accomplish in the three named groups of works.

Palabras Claves: Épica, Homero, Hesiodo, Ciclo Épico.

Ambito de la Épica y concepto de Mito adoptados

Al comienzo del diálogo platónico *Ión*, Sócrates está interrogando al rapsoda que da nombre al diálogo. Trata de hacerle aceptar que, si Homero escribe sobre todo lo divino y lo humano, Ión será un experto en todos los temas que Homero trata. Al final del diálogo este razonamiento se revelará como un paralogsimo absurdo, pero aquí interesa destacar una frase que considero muy significativa y no poco adecuada para iniciar esta exposición sobre Mito y Épica: «¿Y qué?» —dice Sócrates— «¿Acaso la mayor parte de sus relatos no versan sobre la guerra...y sobre los dioses en su trato entre sí y con los hombres, en la medida en que tienen trato; y acerca de los fenómenos celestes y sobre las cosas del Hades y las generaciones tanto de dioses como de héroes?»¹

1. Cf. PLATÓN, *Ión* 531 c.

Esta pregunta de Sócrates podría quizá compendiar el pensamiento que todos los griegos tenían sobre los poemas homéricos². En todo caso, la frase viene a decir que el contenido esencial de éstos no es otro que la Religión y el Mito. Porque es evidente que, si el Mito es el elemento básico de cohesión de todas las manifestaciones artísticas de la cultura griega, ya sean literarias o plásticas, en el caso de la Épica podríamos afirmar que mito y Épica son prácticamente coextensos, o, por precisar un poco esta afirmación, que la Épica se agota en el mito aunque éste, por supuesto, no se agote en aquélla. Hay quienes, como Havelock³, no solamente identifican *epos* y *mythos*, sino que incluso llegan a sostener más o menos que habría que dar el nombre de *mythos* a la Épica oral. Y quizá no carezcan de razón, como veremos.

Mas se impone que precisemos ambos conceptos, que no son fáciles de definir y que presentan un contorno borroso como todos aquellos que han sido objeto, a lo largo de la historia literaria, de múltiples enfoques. Aunque huiré de la tentación de teorizar aquí sobre *epos* y *mythos* y trataré de delimitar, simplemente, aquello que va a ser objeto de este trabajo. Quiero exponer, por tanto, previamente y con brevedad qué se incluye aquí en el ámbito de la Épica, qué se va a considerar como mito y, finalmente, en qué sentido se va a analizar el tratamiento que hace la Épica del mito

1. La Épica

Es de sobra conocido que la Épica es el primer género literario que aparece en Grecia, aunque sus inicios son oscuros ya que los primeros poemas que conservamos —*Ilíada* y *Odisea*— constituyen precisamente el final de la época creativa del género⁴. Siendo oral su composición, la puesta por escrito de los mismos constituyó al mismo tiempo su cristalización y fosilización; y el final, por ende, de la fase de transmisión oral de la Literatura griega. Sin embargo, aunque los tres grandes géneros poéticos —Épica, Lírica y Drama— son sucesivos en Grecia y responden a necesidades y condiciones sociales y políticas diferentes, durante un cierto tiempo se solapan entre sí. Por eso, durante el desarrollo y

2. Quizá habría que añadir aquí los Poemas Cíclicos, al menos los que pasaban en época de Platón como obra de Homero y, quizá por extensión, a Hesíodo a quien también se hace referencia en el Diálogo.

3. Cf. E. A. HAVELOCK, *Dike. La nascita della coscienza*, Roma, 1981 (Trad italiana de *The Greek concept of Justice from Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Cambridge (Mass.), 1978).

4. Cf. G.S. KIRK, *Los Poemas Homéricos*, Buenos Aires, 1967 (Trad. esp.)

esplendor de la Lírica (e incluso durante el predominio del Drama) se sigue cultivando la Épica —una Épica que ya es escrita, aunque siga siendo compuesta con los procedimientos de la oral en los poemas más antiguos, y en otros sea un puro cosido de frases homéricas. Es lo que conocemos con el nombre de Ciclo Épico y pertenece a los siglos VII y VI, aunque hay autores como Paniasis que todavía escriben Épica en el s. V. Finalmente, ya en época helenística, resurge el interés por el género y aparecen, de un lado, no pocas creaciones en las que se tratan episodios breves (*epyllia*) que, quizá, vengan a resucitar los más antiguos y originarios relatos épicos. Por otra parte, no faltan obras extensas, como las *Argonautica* de Apolonio de Rodas, que tratan de imitar la gran Épica arcaica, aunque unos y otros poseen un espíritu y un enfoque ya totalmente diferentes.

Hay, con todo, un problema que, aunque de índole más bien formal, hay que afrontar aquí a la hora de delimitar lo que se incluye bajo el nombre de Épica en este estudio: si la palabra *epopoía* procede en último término de *epos* ya en el sentido técnico de "metro heroico" o "hexámetro", habría que incluir naturalmente todo lo que está escrito en ese metro. No voy a incluir, desde luego, por razones obvias los poemas en hexámetros que tratan de temas más o menos "didácticos", como Astronomía, Medicina o Filosofía —el Poema de Parménides por ejemplo. Pero ¿qué hacer con Hesíodo? En un trabajo relativamente reciente⁵ he sostenido que Hesíodo es un poeta lírico, en el sentido más estricto de la palabra, que utiliza el hexámetro porque no dispone de otro medio de expresión artística. Y ello no sólo en los *Trabajos*, donde es obvio el alejamiento de la Épica por el contenido, la estructura y lenguaje, sino en la propia *Teogonía* que es un gran poema lírico en hexámetros —o quizá no tan grande si tenemos en cuenta que constaba en su origen de cerca de 800 versos, bastantes menos que algunos poemas líricos de Estesícoro. Sin embargo, no se puede excluir a Hesíodo de un estudio como éste porque el propio centro de la *Teogonía* es, en cierto sentido, épico; y porque muchos de los pasajes interpolados en la misma (más de 280 versos) pertenecen a Catálogos genealógicos de héroes que entran de lleno en el terreno de la Épica y del mito, como enseguida veremos —eso sin contar el *Catálogo de las Mujeres* (*Eoas*) que, aunque difícilmente puede pertenecer al propio Hesíodo, al menos es de la escuela hesiódica.

En definitiva, incluyo aquí a Homero, la Épica de los siglos VII y VI, ya se trate del Ciclo propiamente dicho o de poemas heroicos independientes; y,

5. Cf. JOSÉ L. CALVO MARTÍNEZ, *De la Épica a la Lírica*, Florentia Iliberitana 1, 1991, 39-54.

finalmente, a Hesíodo. Por razones de conveniencia en la exposición éste será el orden que seguiré; y por razones de extensión no trataré la Épica helenística.

2. *El mito y su tratamiento por el epos*

En segundo término, se impone delimitar el concepto de mito referido a la Épica. No es éste el lugar ni el momento de pasar revista a las diferentes concepciones del mito desde los enfoques sociológico, psicológico, estructuralista, ritualista, etc. Es abundante la bibliografía sobre el particular incluso desde la aparición de la obra ya clásica de Kirk⁶. Sí es necesario, en cambio, porque de otra manera no se podría decir una palabra sobre este tema, efectuar una toma de posición. Lo ideal sería situarse en la posición ingenua de un griego antiguo para quien no había duda sobre qué era y —sobre todo— qué *no* era un mito. Ante la imposibilidad de hacerlo, es preciso decantarse por una de las múltiples formulaciones que se le han dado. La que me parece más adecuada por su simplicidad y, al mismo tiempo, precisión es la de W. Burkert⁷ quien recoge las conocidas ideas de Propp sobre el cuento popular⁸ y, sin dejarse aprisionar por los enfoques exclusivistas, pero sin caer en el vago eclecticismo de Kirk en la obra citada, define al Mito como "un relato tradicional con referencia secundaria y parcial a algo de importancia colectiva". Según esta definición, el mito tendría todas las características del relato popular como una secuencia de motifemas: su variabilidad, su no dependencia de un "texto" y, por tanto, su indiferencia a la extensión. Pero se distingue de éste porque el mito sí que tiene una referencia, aunque sea parcial, a algo serio, a algo de importancia colectiva como es el ritual religioso, las instituciones de familia, tribu o ciudad, las normas de comportamiento; o bien, la explicación de fenómenos naturales o metafísicos.

Todo esto es, pues, lo que engloba el mito y, por tanto, dentro de su ámbito caben toda suerte de relatos concernientes a los dioses y al mundo (Teogonías y Cosmogonías), y a los héroes (la Saga heroica, el Catálogo). Incluso el propio relato popular puede ascender a la categoría de mito cuando es insertado en un contexto mítico, como sucede con gran parte de los "mitos" de la Odisea⁹.

6. *El Mito*, Barcelona, 1973 (Trad. esp.)

7. W. BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Londres, 1979.

8. Cf. *Morfología del cuento*, Madrid, 1971.

9. Ver el libro de U. HOLSCHER, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman* (Munich, 1988) que desarrolla su trabajo anterior "The Transformation from Folktale to Epic" en B. FENIK, *Homer. Tradition and Invention*, Leiden, 1978.

Una vez aclarado qué parte de la Épica y qué ámbito del mito se incluye en este trabajo, sólo queda por delimitar en qué sentido y con qué enfoque voy a estudiar el mito en la Épica. No es mi propósito aquí seleccionar un mito recurrente en la Épica y efectuar un análisis e interpretación del mismo. Mi objetivo es, más bien, analizar, en términos generales, de qué manera y con qué objeto el material mítico heredado y elaborado por los griegos fué incorporado por Homero, y luego por la Épica posterior, para la conformación de la estructura de sus obras. Es, por consiguiente, más un enfoque histórico y literario, o histórico-literario, que propiamente "mitológico", ya que para el mitólogo, para el hermeneuta de mitos (o al menos para algunos) el enfoque histórico puede ser irrelevante.

I. *Homero*

Comencemos, pues, por Homero. Aquí se nos plantea ya, de entrada, un serio problema: dado que la materia de sus poemas es pura y simplemente el Mito, el estudio de ésta lleva aparejada, una vez más, una toma de posición sobre uno de los puntos más intrincados de la "cuestión homérica" —el de tradición e innovación en Homero. Las preguntas que se pueden plantear, y que se han planteado de hecho sobre el particular, son las siguientes: ¿de dónde arranca esta tradición? ¿Qué parte de los mitos sobre dioses y héroes, que recogen luego el Ciclo y Hesíodo, conoce Homero? ¿Cómo, o bajo qué forma, los conoce? Y, finalmente, ¿de qué manera y con qué fin los manipula y transforma, si es que lo hace? Trataré de ir respondiendo a estas preguntas a lo largo de esta exposición de una manera selectiva y, desde luego, no sucesivamente y en este orden, pues todas ellas están en íntima conexión.

Los propios griegos pensaban, como es sabido, que Homero y Hesíodo habían sido los creadores de los dioses y su mitología. Es muy célebre la frase de Heródoto¹⁰ «fueron Hesíodo y Homero quienes crearon una Teogonía para los griegos, asignaron a los dioses sus nombres, etc.», pero también las críticas de Jenófanes¹¹ presuponen la misma idea. Es, obviamente, una idea equivocada (e incluso contradictoria, en el propio Heródoto, con su teoría de que los dioses griegos proceden de Egipto en su mayoría), pero al menos demuestra que para los griegos Homero y Hesíodo constituyen el punto final de depuración y fijación de un material mítico que se venía transmitiendo desde siglos atrás. Seguramente a

10. Cf. II 53

11. Cf. especialmente el conocido Fr. B11 DK

partir de Mesopotamia y otros pueblos del Oriente próximo, como hurritas y hetitas. Es ya muy antigua esta idea, pero mientras que tradicionalmente se venía pensando que los primeros contactos de los griegos con los asiáticos se produjeron c. 800 a.C., en Al-Mina, hoy se tiende a retrotraer estos contactos a la propia época micénica o, al menos, a la primera oleada colonizadora de *circa* 1.000 a.C.¹² Y ello es lógico si pensamos que las profundas diferencias entre los mitos mesopotámicos o hetitas y estos mismos tal como aparecen en Homero y Hesíodo exigen un lapso de tiempo mucho más largo en el que se produjeran tales diferencias.

1. *Mitología de los dioses*

Vamos a comenzar diferenciando en Homero lo que se refiere a los dioses y a la saga heroica. Con respecto a los dioses, y a la geografía cósmica en que éstos se inscriben, comencemos por afirmar que aunque Homero no hace, como es lógico, una descripción sistemática de la cuestión, sus poemas contienen referencias aisladas que demuestran que conocía un sistema cosmogónico y teogónico que, por cierto, no difiere mucho del de Hesíodo¹³. Las discrepancias entre ambos se pueden explicar, tanto por la utilización literaria y episódica, y su inscripción dentro del contexto de la saga heroica por parte de Homero, como por la tendencia, aún mayor en él que en Hesíodo, por eliminar de sus poemas toda clase de monstruos, así como todo lo crudo e inhumano. En realidad, ello lleva a la transformación de mucho material teológico-ritual en material épico-mítico al ir inscrito en el contexto de la saga heroica.

De dos pasajes¹⁴ en que Zeus amenaza respectivamente a todos los olímpicos y a su esposa Hera con arrojarlos desde el Olimpo hasta el Tártaro, si se inmiscuyen en la contienda, se deduce una geografía cósmica mítica que consta de cuatro zonas superpuestas y equidistantes entre sí: la del Olimpo (*éter*), la Tierra (*aér*), el Hades y el Tártaro. Que la concepción, y por tanto la fuente, es la misma que en Hesíodo, *Teogonía*, 720 ss., se demuestra por la propia fraseología ("el nebuloso Tártaro", "tanta distancia desde el Olimpo a la Tierra como desde el Hades al Tártaro", etc.), aunque curiosamente en Hesíodo es más incompleta la descripción quizá debido a corrupción textual. Hay, con todo, un detalle que

12. Cf. G.S. KIRK, *The Iliad. A Commentary* (Vol. II, books 5-8), Cambridge, 1990 (págs. 1-14)

13. Comparto la opinión de quienes mantienen la prioridad de Homero sobre Hesíodo, pese a los argumentos en sentido contrario de M.L.WEST (cf. *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966) entre otros.

14. Cf. *Ilíada* VIII 12 ss. y XV 18 ss.

interesa resaltar porque ayuda a ejemplificar desde ahora mismo en qué sentido utiliza Homero el mito: en ambos autores el contexto de la descripción es semejante —en ambos casos se trata de arrojar a unas divinidades desde el Olimpo a un lugar lo más profundo posible: en Hesíodo a los Titanes, en Homero a los Olímpicos. También en ambos autores se habla de un "yunque". Pero mientras que en Hesíodo el yunque forma parte de la descripción misma de las distancias entre las zonas («un yunque tardaría 9 días y 9 noches en llegar desde el Olimpo a la Tierra, etc.»), en Homero aparece sólo en XV 18 ss, y ello, desplazado y unido a un episodio mítico en el que Zeus mantuvo colgada a Hera «con *dos* yunques en los pies, entre el *Éter* y las nubes (*aer*)» por causa de una querella entre los Olímpicos y Zeus¹⁵. Parece, por consiguiente, que podría tratarse de un motivo utilizado en las Titanomaquias para expresar hiperbólicamente las distancias cósmicas, el cual es desplazado de su secuencia y utilizado por Homero con otro fin.

Otra prueba de que Homero conocía una Titanomaquia no muy diferente de la hesiódica lo constituye otro pasaje¹⁶, no muy distante de la descripción antes citada, en el que, una vez más, Zeus hablando con Hera alude al lugar «donde se asientan Jápeto y Crono sin gozar del brillo de Helios Hiperión; y a su alrededor está el profundo Tártaro».

En cuanto a la Teogonía, en general, que Homero pudiera conocer, se ha dicho¹⁷ que ésta era diferente de la de Hesíodo —una Teogonía en que la pareja originaria serían Océano y Tetis (no Urano y Gea)— pero ello no es nada seguro¹⁸ —se basa en una sola frase cuyo sentido es, además, discutible— y, en cambio, todo indica que Homero conoce para las sucesivas diosas madres la misma secuencia hesiódica Gea-Rea-Hera y que, por tanto, su Teogonía no puede ser muy diferente de la hesiódica.

Pero ¿qué decir de los dioses mismos? Hoy se acepta por lo general que los dioses de Homero y Hesíodo proceden en su mayoría de las zonas orientales de donde se toma casi todo el material mítico¹⁹. Ello se refleja especialmente en los

15. Esta querella, de la que nada se explica, es un recuerdo inorgánico de un estado de inseguridad, incluso en el reinado de Zeus, que contradice la estabilidad absoluta que presentan los poemas.

16. Cf. *Iliada* VIII 478 ss.

17. Cf. G.L. HUXLEY, *Greek Epic Poetry*, Londres, 1979, pág. 19. Se basa en el célebre pasaje de XIV 198 ss. en que se llama a Océano 5

θεῶν γένεσις y γένεσις πάντεσσι y a Tetis μητέρα.

18. Cf. KIRK-RAVEN, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1969 (trad. esp.) pág. 31 ss.

19. Cf. G.S. KIRK, *Homer. A Commentary...loc. cit.*

mitos de sucesión²⁰, en la familia divina que vive en un monte regida por un dios supremo (así, los Igigi sumerios del III milenio), en la concepción de los Infiernos (aunque en Mesopotamia sólo hay una reina del Hades, Eresquigal), el que los dioses sean encarnación de fenómenos naturales (Anu, Urano); y en otros restos que quedan ya aislados de su contexto y son reinterpretados por los griegos: así la creación del hombre y el diluvio universal son reinterpretados, en el mito de Deucalión, en términos de autoctonía; el mito de Prometeo recuerda vagamente la separación de hombres y dioses que, en otro tiempo, mantenían un trato cercano; el "plan de Zeus" para descargar la tierra de hombres —en Mesopotamia los dioses lo hacen cuando éstos, sus esclavos, se hacen ruidosos y molestos. La *Moirá* es un buen ejemplo de un elemento oriental reinterpretado por los griegos y que no encaja con la estructura del Olimpo: procede de las "me", las leyes emanadas de los dioses mesopotámicos.

Sólo Zeus conserva —y sólo parcialmente— sus rasgos indoeuropeos; y los únicos dioses que parecen tener un origen exclusivamente griego son Hera, Atenea, Poseidón, Hermes y Deméter. El resto tiene todas las trazas de ser oriental. Y, sin embargo, la diferencia entre el panteón oriental y el Olimpo griego de época histórica es tan enorme que parece prudente admitir, como adelantaba antes, que tuvo que haber un largo proceso, anterior a Homero, de purificación y asimilación de las contradicciones surgidas del cruce cultural, aunque quedara un pequeño resto de inconsistencias, como las señaladas. Con todo, no sabemos en qué medida se había cumplido y en qué medida ello se debe al propio Homero. Hemos de suponer, desde luego, que la influencia de Homero debió de ser decisiva, y *ello debido a su inclusión en el contexto de la saga heroica*. Es muy probable que a esto se deba:

a) En primer lugar, la eliminación de todos los rasgos y raíces locales de los dioses: éstos no son, desde luego, los dioses de la "religión" griega, sino los de su mitología. Sin duda, en época homérica había cultos locales de Hera (en Argos) y Afrodita (en Éfeso), por poner sólo dos ejemplos sobresalientes. Pero ¿qué tienen que ver la Hera y la Afrodita que aparecen en la saga troyana, y en el Olimpo homérico, con la Hera y Afrodita que recibían culto en sus ciudades respectivas?

20. La relación especial entre los diversos cantos rituales de sucesión orientales y la *Teogonía* es innegable (cf. sobre todo P. WALCOT, *Hesiod and the Near East*, Cardiff, 1966), aunque es mérito de Hesíodo el manipular este material, desritualizarlo y convertirlo en un canto al orden establecido por Zeus que tiene muy poco en común con la función de sus predecesores orientales que buscaban señalar la inamovilidad del orden celeste, trasunto del humano.

b) En segundo lugar, es muy posible que se deba al propio Homero la "espiritualización" de las divinidades: los dioses del culto son, básicamente, receptores de sacrificios animales; sin embargo, los del Olimpo homérico comen ambrosía y beben néctar²¹.

c) En tercer lugar, es muy posible que el propio Homero invente determinados episodios de la mitología divina por las necesidades del propio relato épico. No es posible señalar con exactitud dónde innova Homero, porque desconocemos sus fuentes, pero a veces esto se puede deducir por pura lógica o por contradicciones en el relato. Willcock²² y Braswell²³ han demostrado en sendos trabajos que Homero inventa ya sea episodios enteros, ya sea motivos aislados en los siguientes contextos: cuando utiliza el propio mito como paradigma de acción (Willcock) y cuando lo utiliza para establecer el motivo para que un héroe (o un dios) ayude a otro en virtud de un favor anterior dentro del principio *do ut des* (Braswell).

De esta manera, es posible que tenga razón Willcock cuando sostiene que es creación homérica el motivo de Níobe en *Il.* XXIV 613: allí Aquiles está aconsejando a Príamo que tome alimento, pues lleva desde la muerte de Héctor sin hacerlo. Con este fin acude Aquiles a un paradigma mítico: Níobe «pensó en comer» después de la muerte de sus *doce* hijos. Es, efectivamente, muy probable que este detalle sea puramente inventado *ad hoc* por el poeta como ejemplo de acción a seguir por Príamo. Después de de todo, Príamo sólo ha perdido *un* hijo. Y es, al menos, posible que sean también invención homérica los ejemplos que pone Dione a su hija Afrodita, herida por Diomedes, para que soporte su dolor: también fueron heridos Ares por Oto y Efialtes —le dice— o Hera y Hades por Heracles²⁴.

Resumiendo, por lo que respecta a la mitología de los dioses, parece claro que Homero modifica parte del material heredado (que, a su vez, ya había sido muy modificado durante los tres siglos que le preceden) en el sentido de desvincular a los dioses de sus raíces locales y culturales, e incluso de sus primitivas funciones naturales; también en el sentido de "humanizarlos" en buena medida. Igualmente claro parece el que transpone ciertos motivos míticos e inventa ciertos

21. También aquí hay, sin embargo, contradicciones. A veces acuden a recibir hecatombes y siempre, por cierto, de parte de pueblos míticos, como Poseidón en *Od.* I 20 ss.

22. Cf. "Mythological Paradeigma in the *Iliad*", *Class. Quat.* N.S. XIV, 1964, 141-54.

23. Cf. "Mythological Innovation in the *Iliad*", *Class. Quat.* N.S. 21 (1971), 16-26.

24. Cf. *Il.* V 380 ss.

episodios debido, por decirlo en términos generales, a la necesidad de encajar la mitología divina en la saga heroica; y, más concretamente, a la conveniencia de ofrecer ejemplos míticos como paradigmas de acción para sus personajes. En algunos casos ello es fácil de reconocer, pero es muy difícil determinar la medida exacta de sus modificaciones e innovaciones. En todo caso, un estudio exhaustivo en la línea de los trabajos antes mencionados puede ser muy fructífera.

2. Mitología heroica

Si pasamos de la mitología divina a la heroica, el asunto se complica más, si cabe, debido a la enorme complejidad del material: Homero no sólo manipula el material de la saga troyana, sino también el de otras leyendas heroicas de diversa procedencia —en realidad, de los diferentes centros políticos y culturales micénicos de Beocia, Tesalia y el Peloponeso, como ya demostrara M. P. Nilsson²⁵. También se complica el asunto porque aquí se halla imbricado el doble problema de las fuentes de Homero y de la relación temporal de éste con el Ciclo Épico. Trataré, antes que nada, de deslindar brevemente este último problema. Durante mucho tiempo, casi desde el comienzo mismo de la Cuestión Homérica, las opiniones sobre la relación entre Homero y el Ciclo parecían unánimes y claras: los poemas homéricos son anteriores y los del Ciclo fueron compuestos para completar las lagunas dejadas por los primeros; y ello, en un estilo lineal e historizante, con una gran dependencia lingüística de aquéllos y con una gran pobreza poética. Por otra parte, los propios poemas homéricos habrían sido compuestos a partir de dos breves poemas épicos —la *Ira de Aquiles* y el *Nostos de Odiseo*— ampliados ya sea mecánicamente por varios poetas, según los "analíticos", o por el propio Homero, según los "unitarios"; y, además, interpolando, según los primeros, o incorporando, según los segundos, motivos, temas o episodios de otras sagas diferentes de la troyana e incluso motivos del folklore mediterráneo o universal. Esto es, sin duda, simplificador como todo resumen, pero refleja básicamente en sus líneas generales la posición de los homeristas sobre el problema. Sin embargo, en los últimos tiempos la escuela Neoanalítica²⁶ invierte exactamente los términos: los poemas

25. Cf. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1932.

26. Cf. Sus representantes más señalados son, como es sabido, W. KULLMANN (*Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden, 1960), J. TH. KAKRIDIS (*Homeric Researches*, Lund, 1949), G. SHOECK (*Iliad und Aethiopsis*, Zurich, 1961) y J. A. NOTOPOULOS ("Studies in Early Greek oral Poetry", *HSPH* 68 (1964), 1-77), pero sería injusto no citar la obra de H. PESTALOZZI (*Die Achilleis als Quelle der Ilias*, Erlenbach-Zurich, 1945) que fue la que inauguró esta línea de investigación.

del Ciclo (al menos algunos) son anteriores a los homéricos y, al menos originariamente, independientes entre sí, siendo unidos artificialmente después para formar un ciclo completo. Ello sería especialmente claro, según esta escuela, en el caso de la *Etiópida* que narraba los sucesos posteriores a la muerte de Héctor y culminaba con la de Aquiles. Su protagonista es Memnón, hijo de Eos, y por tanto es, en puridad, una *Memnónida* que sirve de modelo a la *Aquileida* que está en la base de la *Ilíada*. Entre los motivos, para concretar un poco, en que Homero imitaría a la *Etiópida* está, para empezar, la misma relación entre Tetis y Aquiles que entre Eos y Memnón; la muerte de Patroclo sería una imitación de la de Memnón, e incluso la herida en el talón que causa la muerte de Aquiles sería el modelo de la que sufre Diomedes por Paris en *Il.* XI 369.

El planteamiento de los Neoanalíticos, sin que sea rechazable en todos sus términos, no parece asentarse sobre bases muy sólidas: conservamos demasiado pocos versos de los poemas cíclicos para llegar a conclusiones tan revolucionarias; y los pocos que conservamos reflejan más bien, como se venía manteniendo, que son un cosido de fórmulas homéricas. Por otra parte se pueden criticar, pero no rechazar de plano, las razones de la escuela alejandrina y, especialmente, de Aristarco que calificaba de *νεότεροι* ("más recientes") a los autores del Ciclo. Aristarco era un hombre de gran talento y, sobre todo, tenía en sus manos tanto los poemas homéricos como los del Ciclo.

Ahora bien, tampoco es hoy posible, dado el conocimiento que tenemos de la épica oral, mantener seriamente que *todo* procede de Homero. Es muy razonable pensar, con Fenik y otros homeristas²⁷, que tanto Homero como el Ciclo beben de una fuente común lamentablemente perdida para nosotros. Esta es la posición que me parece más aceptable y, en este sentido, trataré primero de Homero y luego del Ciclo, por entender que los autores del Ciclo son, a lo sumo, contemporáneos de la fijación definitiva de *Ilíada* y *Odisea*; y la mayoría, posteriores. Ello se demuestra por rasgos de lengua y composición, y muy especialmente por su tratamiento del mito. La datación exacta de sus autores, que algunos homeristas como Notopoulos²⁸ ponen muy alta aceptando acríticamente las fuentes historiográficas antiguas, es prácticamente imposible.

Es de sobra sabido que la *Ilíada* versa sobre un solo episodio de la guerra troyana que abarca solamente cinco días —la "Ira de Aquiles". Ni siquiera sabemos si este tema era tradicional dentro de la leyenda troyana (o, al menos, dentro de una

27. Cf. en especial, B. FENIK, *Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden, 1968.

28. Cf. el trabajo citado en nota 26.

Aquileida, suponiendo que ésta existiera como poema independiente, cosa más que dudosa), o si es de invención homérica²⁹. Pero sea tradicional o no, lo importante es que Homero, con una técnica narrativa completamente nueva, lo convierte en un poema monumental, que con razón se puede llamar "Íliada" porque nos ofrece una visión sinóptica (o, al menos, crea en nosotros esa ilusión) de la saga troyana completa. La técnica consiste en la concentración de motivos en torno a un tema central frente al estilo de la Épica tradicional, que es historiado y lineal. La unidad de la totalidad se logra básicamente por tres medios: en primer lugar, con referencias al pasado y al futuro; en segundo, mediante el desplazamiento de episodios, que pertenecen al comienzo de la contienda, y su inserción en la primera parte del relato —así el "Catálogo de las naves"³⁰, el duelo Paris-Menelao³¹ y la *Teichoskopia* o descripción, que hace Helena a los troyanos, de los caudillos aqueos desde la muralla³²; finalmente, mediante la acumulación masiva de episodios bélicos, ya sean individuales o colectivos, que cubren dos tercios del poema (cantos II-VIII; XI-XVII y XIX-XXII).

Igualmente, la *Odisea*, con una técnica aún más elaborada si cabe, pero de carácter similar, abarca los pocos días que van desde la llegada de Odiseo a Feacia hasta la muerte de los Pretendientes —todo ello ampliado con la "Telemaquia" (I-IV), la narración retrospectiva de las "Aventuras" (IX-XII), y una elaborada retardación tanto de la estancia en Esqueria como de los episodios de la "Anagnórisis" y la "Matanza de los Pretendientes".

Por las alusiones retrospectivas y prospectivas es obvio que Homero conoce toda la saga troyana desde el juicio de Paris (*Il.* XIV 28), aunque no haga referencia a las bodas de Tetis y Peleo con las que sabemos que estaba relacionado este episodio; alude al rapto de Helena y a su viaje con Paris desde Esparta (*Il.* III 443); al reclutamiento de los caudillos aqueos por parte de Néstor y Odiseo (*Il.* XI 767); a la concentración de los navíos en Áulide y al portento (una serpiente que engulle a ocho crías de ave con su madre) que Calcante interpreta como los nueve años de guerra y destrucción de Troya (*Il.* II 303). Entre los hechos anteriores al desembarco de los aqueos, Homero hace referencia a la estancia de Aquiles en Esciros y abandono de Filoctetes en Lemnos (*Il.* IX 666, XIX 326 y II 721). De

29. Desde luego sí que es un tema de la épica universal, cf. G. MURRAY, *The Rise of the Greek Epic*, Oxford, 1934.

30. II 484 ss.

31. III 245 ss.

32. III 146 ss.

episodios posteriores al desembarco, Homero conoce la muerte prematura de Protesilao y la toma de las ciudades de Tebe y Lirnesos por Aquiles (*Il.* I 366, II 688). Entre los intentos de llegar a un acuerdo, previos al comienzo de la contienda, hay dos alusiones a una embajada de Menelao y Odiseo en el interior de Troya (*Il.* III 205, XI 138). De los sucesos posteriores a los que relata la *Ilíada*, tanto esta obra como la *Odisea* aluden a la muerte de Aquiles, al llanto de su madre con las Nereidas, y a los juegos fúnebres en su honor (*Il.* XXI 359 y *Od.* XXIV 60); también a la contienda por las armas de Aquiles entre Ayante y Odiseo con victoria de este último (*Od.* XI 545).

En la propia *Ilíada* hay múltiples referencias a la toma y destrucción de Ilión, pero es sobre todo la *Odisea* la obra que alude con más frecuencia a los hechos relacionados con ésta: la construcción del caballo de madera por Epeo y la estancia, dentro del caballo, de los principales héroes (*Od.* IV 272); también la propia destrucción de la ciudad: así la "Ilioupersis" que canta Demódoco durante el banquete con los feacios a instancias del rey Alcínoo (*Od.* VIII 492 y XI 523). En fin, el retorno de los principales héroes desde Troya y su ulterior destino ocupan buena parte de la "Telemaquia" (III 13 ss. y IV 351 ss.) y de los cantos XI y XXIV de la *Odisea*.

Pero Homero no solamente conoce la saga troyana. Sus referencias múltiples abarcan prácticamente toda la tradición mítico-heroica que, sin duda, llevaron a Jonia los primeros colonos desde el Continente:

a) De Beocia conoce el mito de Edipo (*Il.* XXIII 269, *Od.* XI 271), aunque en una versión diferente de la que maneja Sófocles, así como las dos expediciones contra Tebas. Cierta que de éstas solamente cita —y ello tres veces (*Il.* IV 372, V 801 y X 285)— un episodio perteneciente al primer ataque (embajada de Tideo, padre de Diomedes, combates individuales y emboscada), pero conoce el fracaso de esta expedición (*Il.* XIV 114), la traición de Erifile, mujer de Anfiarao (*Od.* XI 328), y la salvación de éste; también el triunfo de los epígonos en la segunda expedición, héroes algunos de la saga troyana, como Diomedes y Esténelo, hijo de Capaneo.

b) De la región de Tesalia, aparte de todo el cuerpo de leyenda relacionado con el propio Aquiles y con Peleo, como la educación del héroe por el centauro Quirón (*Il.* XI 830), existen alusiones a la guerra entre Lapitas y Centauros (*Il.* I 263, *Od.* XXI 292) y, sobre todo, la saga Argonáutica. Que existía un canto sobre el viaje de los Argonautas, y que Homero y sus oyentes lo conocen bien, se deduce no sólo de la célebre expresión de la *Odisea* sobre la nave Argo (πᾶσι μέλουσα,

"objeto de interés para todos"³³), a la que cita como la única que atravesó las Rocas Errantes, sino incluso del patronímico 'Ιασονίδης ("hijo de Jasón") que aparece unido a un tal Euneo de Lemnos, que envía naves con vino para los aqueos en *Il.* VII 467, y es un recuerdo del paso de Jasón por esta isla y su unión con Hipsípila. Ésta es, precisamente, una de las pocas sagas de las que se puede afirmar con cierta confianza que le sirvieron a Homero como fuente para, al menos, alguna de las aventuras de Odiseo, como vió Meuli acertadamente³⁴.

c) Del Peloponeso oriental, aparte de la saga de los Atridas, podrían proceder mitos como el de Belerofonte (*Il.* VI 155-211) si es que Éfira, patria de este héroe, es realmente Corinto para Homero y no fué luego identificada con la ciudad del Istmo por los autores del Ciclo, especialmente Eumelo.

d) Del Peloponeso occidental y las Islas, así como Etolia y el Epiro procede gran parte del material mítico incorporado en los relatos de Néstor (*Il.* I 262 ss., VII 142 ss., XI 672 ss., XXIII 630 ss.) y parte del de la *Odisea*. Y el mito de Meleagro (*Il.* IX 525 ss.), quizá objeto de un canto independiente³⁵.

Entre los mitos conocidos por Homero que parecen tener ya una cierta elaboración y complejidad está el de Heracles. A este héroe se alude exactamente 12 veces entre los dos poemas. Y entre las diferentes citas, dispersas como es habitual, es evidente que tanto el personaje como sus hazañas son en buena medida diferentes de lo que conocemos por la literatura posterior. En *Il.* XIX 98-133 se relata con cierto detalle el engaño de Hera a Zeus por el que Heracles nace después de Euristeo y, por tanto, pierde la herencia del trono. Tanto en este pasaje como en otros varios³⁶ se hace alusión a los trabajos que el héroe tuvo que realizar por orden de Euristeo; pero no sólo *no* sabemos la causa de estos trabajos, sino que parece probable que no estuvieran fijados ni su número ni su naturaleza —mucho menos su orden. Es significativo que en el pasaje de la "Nekyia" (*Od.* XI 600 ss.) en que se describe el tahalí que lleva el propio Heracles en el Hades se hable en general de «osos, salvajes jabalíes, leones de torcida mirada, combates, luchas, matanzas, homicidios», sin especificar. En cuanto al carácter del propio héroe, no sólo no es considerado como un "salvador para hombres y dioses", tal como afirma el *Escudo* (vv. 80 ss.), y no sólo no se lo presenta como el ideal de humanidad con

33. *Od.* XII 70.

34. *Odyssee und Argonautika*, Basilea, 1921.

35. M. NOTOPOULOS, *ob. cit.*, aunque cf. KIRK, *The Iliad...* V, pág. 251.

36. Cf. *Il.* VIII 362, XV 639.

que lo presenta la Tragedia, sino que llora y se rebela contra los trabajos (*Il.* VIII 362) y, en general, aparece como un héroe lleno de *hybris* que llega a herir a los dioses Hera y Hades (*Il.* V 392) y mata a su propio huésped Ífito después de robarle el ganado (*Od.* XXI 23 ss.). En cuanto a su estatuto de héroe, en la *Iliada* (XVIII 117) se afirma expresamente su mortalidad («lo domeñó Moira y la terrible cólera de Hera») por lo que aparece en el Hades en la "Nekyia", aunque en este mismo pasaje se añade de manera contradictoria que «participa en los banquetes de los Inmortales y tiene por esposa a Hebe de lindos tobillos». Es posible que en la tradición de la saga de Heracles, anterior a Homero, ya hubiera contradicciones en este punto.

Me he detenido en el mito de Heracles porque es uno de los más recurrentes en los poemas homéricos y puede servir bien como umbral para concluir con unas consideraciones sobre el estado del material mítico recibido por Homero, sobre el uso que el poeta hace del mismo en su relato y las innovaciones que, presumiblemente, en él introduce³⁷.

Pues bien, un primer problema, difícil ciertamente de resolver, es en qué estado se encontraba ese material mítico que Homero manipula. Ya he señalado más arriba que tradicionalmente se ha pensado que estaba ya conformado en pequeños poemas épicos de reducida extensión. Sin embargo, creo que tiene razón Kirk³⁸ cuando previene contra la excesiva confianza de algunos filólogos para postular *epe* previos si aparecen en forma de parénesis muy elaborada en Homero. Es difícil mantener que todo este material estuviera ya plenamente organizado artísticamente, y tampoco se puede rechazar la interesante idea de Huxley³⁹ de que, al menos en algunos casos, podrían ser leyendas transmitidas oralmente en prosa; aunque fuera una prosa más o menos formular como la del cuento popular. Lo que desde luego parece probable es que antes de Homero hubiera ya divergencias en la tradición de los diferentes mitos, como hemos sospechado en el de Heracles y como se ve claramente en el de Edipo y los Atridas. En Homero la madre y mujer de Edipo recibe el nombre de "Epikasta", no "Yokasta"⁴⁰; y, aunque ella sí se suicida (la ve Odiseo en el Hades), Edipo sigue reinando hasta su

37. Obviamente hay que excluir de estas consideraciones los pasajes probable o indudablemente interpolados: entre ellos podríamos citar las referencias a Teso y los atenienses en *Iliada* (I 265, III 144) y quizá el catálogo de las heroínas en la *Odisea* (XI 235 ss.) que podría pertenecer al material genealógico del círculo de los νεότεροι.

38. Cf. *The Iliad...* vol. V, pág. 251

39. *Ob. cit.* pág. 109.

40. Cf. *Od.* 11.271.

muerte probablemente por asesinato (así se deduce del verbo *δεδουπότος*), y se celebran en su honor juegos fúnebres⁴¹. En cuanto a los Atridas, especialmente el tema de la muerte de Agamenón y la venganza de Orestes es aludido por Homero en varios pasajes de la *Odisea*: "Telemaquia" (III 230 ss., IV 92 y 519-37); "Nekyia" (XI 409-55) y "Segunda Nekyia" (XXIV 200 y ss.) Ahora bien, hay ciertas inconsistencias en estos pasajes: mientras que en III 304 Agamenón y Menelao reinan en Argos, en IV 500 lo hacen en Laconia; mientras que en IV 500 se atribuye sólo a Egisto la muerte de Agamenón, en los demás pasajes se atribuye ésta conjuntamente a Clitemnestra y Egisto. Por ello se ha pensado⁴² que Homero recibe, y confunde, dos versiones: una de origen jonio en la que Agamenón y Menelao reinan en Micenas (Argos), Egisto es el usurpador de su trono y único responsable de la muerte del primero (aunque seduce a Clitemnestra para sancionar así su reinado), y Orestes lo mata sólo a él (no a Clitemnestra, la cual regresaría al gineceo como Helena). La otra versión sería doria y en ella Agamenón y Menelao reinan en Laconia (Amiclas y Esparta), y Clitemnestra sería la principal responsable del plan de asesinato, aunque la ejecución material del mismo corriera a cargo de Egisto; Orestes mata a ambos y, de alguna manera, es absuelto del matricidio. Ninguna de las dos versiones, sin embargo, conoce la muerte de Ifigenia ni la maldición de Tiestes sobre los Atridas que convierte a la culpa en hereditaria; ni tampoco la presencia de Apolo (ni de Píldes) como instigador del matricidio.

Por lo general se trata, como es lógico, de alusiones sueltas, no de mitos completos. En el mejor de los casos se trata de *relatos* bastante abreviados, como los de Belerofonte y Meleagro arriba citados. Homero sabe que su auditorio conoce de sobra el mito y selecciona los momentos que le parecen más oportunos, o más expresivos, como luego hará la *Lfrica*⁴³. Y los introduce por lo general en las partes discursivas. Es cierto que en algunos casos son introducidos en la propia narración, pero el relato épico sólo permite su inserción en dos momentos muy concretos: o bien en pasajes genealógicos (catalogicos en general) o bien en la caracterización de un héroe, y generalmente mediante la frase «el cual en otro

41. Cf. *Il.* 23.679.

42. Cf. P. MAZON, *Eschyle*, II, 1925, pp. V ss.

43. Incluso cuenta el poeta con una fórmula de abreviación para este fin: en el relato de Belerofonte, que acabo de citar, hay una descripción muy detallada de la Quimera —uno de los trabajos de este héroe— pero, en cambio, no describe cómo la mata; simplemente utiliza la fórmula *θεῶν τεράεσσι πιθήσας*, "confiando en los presagios de los dioses", fórmula que abrevia otro relato de Tideo en 4. 398.

tiempo...» (cf. XXIII 679, etc.). En el resto de los casos, estas alusiones o pequeños relatos van insertados en un discurso y tienen siempre, como antes veíamos, una finalidad paradigmática (a veces también genealógica y a veces ambas). Por recordar un solo ejemplo, el más célebre de la *Ilíada*: cuando en el conocido episodio de "La Embajada" —canto IX de *Ilíada*— se dirigen Ayante, Odiseo y Fénix a la tienda de Aquiles con el fin de persuadirlo para que regrese al combate, cada uno pronuncia un discurso que revela su propio carácter. El de Odiseo⁴⁴ es astuto, como es lógico, y trata de convencerlo con regalos y promesas, mientras que el de Ayante⁴⁵ es discreto y apela al honor de Aquiles; pero entre uno y otro hay un largo discurso de Fénix⁴⁶ en el que cuenta primero su propia historia, y cómo llegó a ser preceptor del héroe, aprovechando así los sentimientos de amistad entre preceptor y alumno. Mas por si ello no fuera suficiente, acude a dos paradigmas míticos: el primero es de orden religioso —es una descripción de la naturaleza y actuación de las *Litai* ("Plegarias") y de *Ate* ("Perdición")— mientras que el segundo es la historia de Meleagro; mas no toda, sino precisamente el episodio en que este héroe se retiró del combate entre Curetes y Etolios surgido tras la caza del jabalí de Calidón. Pues bien, aquí tenemos tres hechos importantes, cada uno de un orden diferente, que nos ilustran muy bien sobre la manera en que Homero manipula el material mítico: de un lado el propio personaje de Fénix, y por tanto su historia, es sin duda creación homérica; de otro lado, está el apólogo de las Plegarias y la Perdición, probablemente también invención homérica muy en línea con las personificaciones hesiódicas, que enseguida veremos; en tercer lugar, un auténtico mito tradicional resumido en orden a destacar, como paradigma, el episodio que interesa.

En resumen y para terminar con Homero:

- No es imprudente pensar que Homero conocía prácticamente toda la tradición mítico-heroica relacionada con los centros micénicos —tradición llevada a Jonia por los primeros colonos que allí se establecieron. Es probable que esta tradición estuviera parcialmente conformada como poesía épica en forma de poemas de escasa extensión —aunque tampoco se puede excluir que parte de ella estuviera en prosa. Y parece demostrable que ya había numerosas variantes en esta tradición, como hemos observado en los mitos de Edipo y Agamenón, entre otros.

44. Cf. *Il.* IX 225-306.

45. Cf. *ibid.* 624-42

46. Cf. *ibid.* 434-605.

- En segundo lugar, hemos visto que Homero utiliza este material mítico con fines básicamente paradigmáticos, como es lógico dado que esta es la función primaria del mito en todas las culturas orales. Dado este carácter, y su inclusión en los discursos, es explicable, debido a la economía del relato, que se trate de episodios muy concretos en los cuales, desde luego, el poeta selecciona aquello que es más pertinente para el fin que busca.

- Esto mismo hace que el poeta añada detalles nuevos desconocidos por la tradición, y —lo que es más importante— que invente pura y simplemente un mito, un personaje o un episodio. En algunos casos ello resulta evidente por contradicciones internas; en otros muchos es muy probable, aunque resulte difícil de demostrar fehacientemente.

- Y ya que hablamos de innovaciones, no podemos pasar por alto un aspecto fundamental en el cual la innovación por parte de Homero parece innegable: me refiero no ya a los personajes, sino al propio *carácter* de sus héroes. Si el mito es, en una sociedad de cultura oral, el único vehículo de transmisión de ciertas pautas de comportamiento personal y social, nada más lógico que se transforme el carácter y talante de sus modelos heroicos a medida que los valores de esa misma sociedad van evolucionando. Nadie puede negar la diferencia que existe entre héroes como Diomedes y Ayante, de un lado, y Héctor y Odiseo de otro. Los primeros representan las virtudes primitivas del coraje puesto al servicio de un concepto individualista del honor; los segundos encarnan un ideal de humanidad más elevado: la piedad, el coraje puesto al servicio de la comunidad, la inteligencia previsora. En *Ilíada* y *Odisea* se mezclan ambos paradigmas, pero no cabe duda de que los representantes del primer tipo son restos de una concepción ya caduca en la época de Homero. La prueba es que la propia *Ilíada* es la dramatización, en el carácter de Aquiles, de este proceso de cambio al que venimos aludiendo: el héroe de los primeros Cantos no se diferencia del resto —si acaso, es un ejemplo exagerado del tipo arcaico; en cambio, el Aquiles del Canto XXIV ya nada tiene que ver con Ayante o Diomedes. Por decirlo de una manera plástica: el Aquiles de los primeros cantos llora de rabia, el del último llora de piedad.

II. *Los poemas épicos de los siglos VII-VI: el Ciclo, el Epos local y la Genealogía*

Ya se ha aludido anteriormente al conjunto de poemas que se conocen con el nombre de "Ciclo épico". Se ha señalado también que es preferible seguir pensando que pertenecen a una época ligeramente posterior a la definitiva

composición de los poemas homéricos. Así lo consideraban los alejandrinos, sobre todo Aristarco, y es evidente que ellos contaban con más datos que nosotros —en primer lugar, con los propios poemas cíclicos. Hay hechos de lengua y estilo, en los que no hay por qué entrar ahora y que no han sido objeto de suficiente examen, que apoyan esta idea. Y hay también datos concretos de *realia* —así, la presencia de nombres geográficos desconocidos hasta el s. VII— que no dejan lugar a dudas en algunos casos.

Por lo que se refiere a sus autores, en muchos casos desconocemos su identidad; en otros, la atribución es discutida, y, en todo caso, las fechas biográficas incluso de los autores que parecen seguros son discutibles. De hecho Aristóteles, que fué probablemente el primero en darles el nombre de "poetas cíclicos"⁴⁷, prefiere utilizar la perífrasis ὁ γράψας ("el que escribió") o similares, que después utilizarán los filólogos alejandrinos y los autores más prudentes entre aquellos más tardíos, como Ateneo o Plutarco, que los citan.

Los alejandrinos fueron quizá los últimos que pudieron leer completos estos poemas, aunque no se puede descartar que llegaran a los hombres de la segunda sofística. Luego fueron "traducidos" a la prosa y reunidos en innumerables antologías de las cuales hasta nosotros ha llegado el extracto de una —la de un desconocido Proclo (que no es el célebre neoplatónico, desde luego), probablemente activo en el s. II d. C. Pero incluso éste sólo nos conserva el resumen de las obras relativas al ciclo troyano. Es probable que el Ciclo fuera todavía más amplio comenzando con una *Titanomaquia*⁴⁸ y siguiendo con el ciclo tebano constituido por tres obras: una *Edipodia* atribuída al laconio Cinetón; una *Tebaida* y unos *Epígonoí*. Éste, a su vez, estaría enlazado con el ciclo troyano ya que de los Epígonos (hijos de los Siete héroes que atacaron Tebas), al menos dos —Diomedes, hijo de Tideo, y Esténelo, hijo de Capaneo— lucharon en Ilión. El Ciclo troyano estaba encabezado por los *Cantos Chipriotas* atribuídos a Estasino de Chipre (de ahí su inapropiado nombre), los cuales enlazaban con la propia *Iliada* que, a su vez, era continuada inmediatamente por una *Amazonis* de Arctino con sucesos protagonizados por Pentesilea y las Amazonas inmediatamente después de la muerte de Héctor y, seguidamente, por la *Etiópida* que narra los sucesos posteriores

47. En la *Retórica* (cf. 1417 a 15) da el nombre de "ciclo" (κύκλος) a la obra de un tal Faulo. La expresión "poetas cíclicos" (οἱ κυκλικοί) aparece en un escolio a la *Iliada* (Schol II. 3.242), lo que indica que era de uso corriente al menos desde Aristóteles.

48. Se atribuía a Eumelo de Corinto y por ella comienza el resumen de Proclo. El nombre, sin embargo, puede ser engañoso. Hay que pensar, naturalmente, que comprendía en realidad una Teogonía completa. Cf. F. CHAMOUX, "La Poésie épique après Homère", *Cahiers d'Ét. Anc.* 2 (1973) 5-29.

hasta la muerte de Aquiles con la figura de Memnón como protagonista; ésta, a su vez, era continuada por la *Ilioupersis* o "Destrucción de Troya". El Ciclo completo continuaba con los *Nostoi* o "regresos" de los héroes desde Troya que enlazaban con la *Odisea*, el más largo e importante de todos ellos. Finalmente, a ésta se le añadió como apéndice una *Telegonia* con aventuras posteriores de Odiseo en el continente; su muerte a manos de Telégono, hijo suyo habido con Circe, y, para que no faltara una apoteosis final, la doble boda de Telégono con Penélope y de Telémaco con Circe.

Todo este material, originariamente constituido sin duda por poemas independientes, fué unido artificialmente no sabemos exactamente cuándo. Pero sí que nos podemos hacer una idea sobre cómo se realizaba tal encadenamiento gracias a que conservamos el verso que servía de puente entre la *Ilíada* y la *Amazónida*: la primera termina con el verso «de esta manera se ocupaban ellos del entierro de Héctor, domador de caballos»; pero un grupo de manuscritos cambia la fórmula «domador de caballos» (*ἰπποδάμιοι*) por «y vino la Amazona» (*ἦλθε δ' Ἀμαζών*), continuando «hija de Ares de gran corazón, matador de hombres». De esta manera se introducía el episodio de las Amazonas y la muerte de Pentésilea a manos de Aquiles. Que la unión entre todos ellos era puramente artificial se demuestra, además, porque la mayoría se solapaban entre sí, en su comienzo con el anterior y en su final con el siguiente: así, el juicio por las armas de Aquiles se relataba tanto en la *Etiópida* como en la *Ilioupersis*, y la destrucción de la ciudad en ésta y en la *Pequeña Ilíada*. Este poema, que no citamos antes, y que en realidad es un resumen de todo el Ciclo, fué encajado entre *Etiópida* e *Ilioupersis* borrando, en opinión de W. Schmid⁴⁹, los límites entre ambas. Pero su inserción es probablemente anterior a Proclo.

Aparte del Ciclo, existen referencias, y algunos fragmentos, de poemas que de alguna manera formaban ciclos independientes: entre éstos conocemos una *Heracleia* de Pisandro y una *Teseida*, así como un Ciclo argonáutico incorporado en las *Corintíacas* de Eumelo de Corinto. Finalmente, quedan restos de innumerables Genealogías entre las que destacan, desde luego, las atribuidas a Hesíodo con el nombre de *Eeas* o el *Catálogo* y que, de manera similar a lo que se hizo con el Ciclo troyano, fueron artificialmente unidas a la *Teogonía*.

No son muchos los versos que conservamos de todo esto. Sin embargo, tanto a partir de ellos como de los resúmenes de Proclo, podemos deducir un

49. Cf. W. SCHMID - O. STÄHLIN, *Geschichte der Griechischen Literatur*, vol. I, Munich, 1959, p. 205 ss.

conjunto de características en lo que se refiere, naturalmente, al tratamiento del mito que es lo que aquí nos concierne. Son las siguientes:

Con respecto al Ciclo troyano, (1) es evidente en muchos casos (y ello apoyaría su posterioridad con respecto a Homero) que hay un intento de completar las aparentes "lagunas" de los poemas homéricos: los *Nostoi*, por poner un solo ejemplo, ignoran casi por completo la figura de Odiseo, dado que éste ya tenía su "regreso" particular; aunque, por lo general, los detalles en que se completa a Homero son nimiedades tales como ofrecer el nombre de la esclava, anónima en la *Odisea*, con la que Menelao tuvo a Megapentes. Con respecto a la *Ilíada* no parece que refieran ni un solo incidente de los que allí se relatan. (2) Por otra parte, es obvio que los autores del Ciclo tienen presentes *Ilíada* y *Odisea* sobre todo cuando intentan corregir o, mejor, racionalizar algunos datos ofrecidos en estos poemas: así, en el episodio del reclutamiento de los héroes aqueos para la expedición troyana realizado, según Homero, por Néstor y Odiseo⁵⁰, este último es sustituido en los *Cantos Chipriotas* por Menelao, lo que parece más lógico. (3) En cuanto a los personajes, siguen manteniendo los rasgos de carácter creados, sin duda, por Homero (como es el caso, probablemente, con la locuacidad de Néstor), o bien introducen personajes desconocidos u obviados en *Ilíada* y *Odisea*, como es el caso que antes veíamos de Pílates, colaborador de Orestes en la venganza de Agamenón. Con todo, la prueba de que su dependencia con respecto a Homero no es total, como señalaba más arriba, es que a veces eligen versiones de un mismo motivo diferentes de las que siguen *Ilíada* y *Odisea*. Y, sobre todo, en que a veces difieren incluso entre sí. El caso más llamativo es el de Eneas: en la *Pequeña Ilíada* es llevado como prisionero por Neoptólemo⁵¹, mientras que en la *Ilioupersis* se salva junto con su familia⁵².

En relación no sólo con el Ciclo, sino con toda la Épica de los siglos VII y VI, se pueden destacar algunas características entre las más llamativas. (1) La primera y más importante, porque constituye un giro radical en el tratamiento del mito, es *la manipulación del mismo con fines políticos y propagandísticos*. Si la Épica homérica se caracteriza, como toda Épica oral, por trascender los límites locales y por ofrecer modelos universales de comportamiento, la Épica más tardía comienza a particularizar y a manipular las tradiciones míticas dentro, claro está, de una labor de sistematización de nuevo cuño. Todavía no ha llegado la hora de

50. Cf. *Il.* 11. 765 y sigs.

51. Cf. *Ilias Parva*, Fr. XIX Allen.

52. Cf. *Iliou Persis*, Fr. I Allen (=Dion. Halic. *Ant. Rom.* I 69)

la manipulación ideológica, que corresponderá a Tragedia y Filosofía, pero sí la política que pone el mito al servicio de los estados o, más corrientemente, de las familias aristocráticas. Esto se da, como era de esperar, sistemáticamente en el género de la Genealogía, pero en general se puede detectar en todos los tipos de Épica que venimos estudiando. Se podrían poner innumerables ejemplos, pero por razones obvias voy a ejemplificar con dos casos.

Corinto era ya en el s. VII una potencia económica y política de cierta importancia, pero carecía de un pasado mítico glorioso. Pues bien, Eumelo, poeta que pertenecía a la influyente familia de los Baquiadas de esta ciudad, se encargó de suplir esa lamentable laguna con sus *Korinthiaká*. Para ello le bastó con identificar la Éfira de Belerofonte con Corinto —hay otras Éfiras en la *Ilíada*, pero sólo de ésta se dice que estaba "en el extremo de Argos"— y con ello transplantó a su ciudad toda la saga de Sísifo. Pero no contento con ello, manipuló la genealogía de Helios haciendo hijos de éste, con Antíope, a Maratón, Corinto y Eetes. De esta manera se apropió en beneficio de Corinto incluso del mito de los Argonautas: convirtió a Medea, hija de Eetes, en legítima heredera del trono de Corinto y justificó en el pasado mítico las aspiraciones territoriales de su ciudad tanto hacia la Cólquide como hacia Maratón.

Un caso similar es el de Teseo. Atenas, única ciudad que se gloriaba de su autocracia y, sobre todo, de haberse mantenido indemne frente a los dorios, era, sin embargo, uno de los estados más pobres en mitos autóctonos —lo que mostraría, de pasada, su escasa importancia durante la época micénica. Esta carencia fué subsanada en forma nada distinta de la que hemos visto para Corinto mediante la apropiación de una figura mítica, en su origen de escaso relieve, que sería acrecentada y agigantada a la medida del creciente poderío ateniense. Me estoy refiriendo a Teseo. Este héroe era originario, según todos los indicios, de Trezén en el Peloponeso: su madre Etra (que, por cierto, aparece en la *Ilíada* como esclava de Helena), es hija del rey Piteo de Trezén, pero una vez transplantado al Ática se le dió como padre a Egeo, rey de Atenas. Parece que incluso el transplante no se hizo en Atenas misma, sino en el norte del Ática y más concretamente en la región de Maratón: ello, no sólo por episodios como el toro de Maratón, sino porque parte de sus aventuras se proyectan más allá de las Termópilas: su amigo inseparable es Pirítoo el Tesalio, y una de sus hazañas más celebradas, la derrota de las Amazonas. Una vez que los atenienses se habían apropiado de la figura de Teseo, le fueron asignando numerosos episodios míticos que en principio le eran ajenos y que, curiosamente, coinciden con algunos de los trabajos de Heracles. El intento era, naturalmente, convertirlo en el Heracles ático, en igualarle al héroe

beocio, para lo cual se los convirtió incluso en compañeros de aventuras. Si ya en el s. VI aparecen como iguales en un relieve del tesoro ateniense de Delfos, ello puede deberse a que en esta época el proceso de formación de la saga de Teseo estaba más o menos culminado. Y ello, según B. Barrett⁵³, más por refundición que por la mera acumulación de motivos. Conocemos la existencia de una *Teseida* anónima perteneciente al s. VI que fué, sin duda, la fuente de la que bebe la Tragedia.

Hemos aducido estos dos ejemplos para apoyar la afirmación anterior de que una de las características más sobresalientes de la Épica posterior a Homero es su localismo y la manipulación propagandística del mito. (2) Por otra parte, y no sin relación con ello, esta trivialización del mito se manifiesta en la creciente *inserción de nombres geográficos* reales en la vaga geografía homérica⁵⁴ o en la creación en mitos conocidos de nuevos motivos según se van conociendo tierras nuevas: por ejemplo, el episodio de Ifigenia entre los Tauros, zona no conocida hasta el 700. (3) Finalmente, otra de las notas que caracterizan a esta épica es la creciente moralización. Pero esta nota pertenece con mayor derecho a Hesíodo, por lo que pasamos a este autor.

III. Hesíodo

Por "Hesíodo" entiendo aquí sobre todo al autor de la *Teogonía* y los *Trabajos*, puesto que el *Catálogo* y, en general, toda la épica genealógica que se le atribuye presenta las mismas características que venimos viendo en el epos epicórico o local.

Ya aludía al principio a la dudosa clasificación de Hesíodo como poeta épico: en realidad la *Teogonía* tiene la estructura de un gran canto lírico en hexámetros —el propio canto de las Musas al que se refiere el poeta en el Prólogo de la obra. Lo mismo que los cantos de la lírica coral, este poema tiene una introducción con alusiones personales y precisamente el núcleo del mismo (unos 700 versos) constituye la *Teogonía* o *Cosmogonía* propiamente dicha. En cuanto a los *Trabajos*, este poema es todavía más claramente lírico: Hesíodo se dirige personalmente a Perses y a los reyes para darles consejos sobre el trabajo y la

53. EURIPIDES, *Hippolytos*, Oxford, 1964, pág. 6 ss.

54. Un caso significativo es el de Maronea, ciudad fundada *circa* 650 por los quiotas en Tracia y que enseguida fué identificada con la primera tierra donde pone los pies Odiseo después de Troya.

justicia. Y en esta última obra la presencia del mito es más escasa y tiene otras funciones, como veremos.

Ya se ha señalado que ciertas alusiones en Homero suponían su conocimiento de una Teogonía no diferente de la hesiódica. Es posible que hubiera, también aquí, numerosas versiones variantes. En este caso, es mérito del poeta de Ascra el haber unificado todo el material previo y haber fijado definitivamente para los griegos un sistema cosmogónico y teogónico.

La primera gran diferencia con respecto a Homero en el tratamiento del mito es la presencia en Hesíodo de los principios de "sistema" e "historia", ausentes en aquél⁵⁵. Homero se limita a realizar alusiones asistemáticas y siempre en interés de su argumento o con el objeto de dar colorido al relato. En cambio, la finalidad, el propósito deliberado de Hesíodo es poner orden en el caos: explicar el mundo y presentarnos en forma sistemática todos los poderes sobrehumanos que representan a la naturaleza e intervienen en el acontecer humano determinando o limitando las acciones de los hombres. Entre estos poderes están los propios dioses olímpicos de Homero, pero también un sinnúmero de Personificaciones de realidades físicas y fenómenos naturales (Tierra-Gaia, Cielo-Uranos, Noche, Oscuridad); e incluso de acciones o condiciones corpóreas o anímicas del hombre, como la Vida, Vejez, Olvido, Hambre, Dolor, Sueño, etc. Y esta presentación sistemática está realizada como una historia, como una génesis sucesiva y dramática en el tiempo. Porque el otro propósito de Hesíodo, en este caso de orden moral, es explicarnos los pasos que se han ido dando hasta llegar al reinado de Zeus sobre un cosmos regido por el orden y la Justicia. Este principio moral, que será el único objeto de los *Trabajos*, unido a la forma literaria del Catálogo característica del círculo poético de Hesíodo⁵⁶, justifica de alguna manera la presentación "histórica" de todos esos poderes sobrehumanos produciendo, bien es cierto, no pocas incoherencias. De hecho, como señala W. Schmid⁵⁷, el resultado final es una curiosa familia divina en la que un dios antropomórfico puede ser hijo, o nieto, de una abstracción.

Es, con todo, la primera vez que el mito se pone al servicio de un planteamiento ideológico-moral; y la primera vez que en él se introduce un principio de racionalidad. Y la introducción de este principio produce, sin duda, en

55. Cf. W. SCHMID - O. STÄHLIN, *ob. cit.*, pág. 256.

56. J.P. VERNANT (cf. *Mito y Pensamiento*, Barcelona, 1983, pág. 24.) preferiría decir que es la única forma de explicar una estructura es mediante la genealogía, pero es algo que se ha discutido mucho.

57. *Loc. cit.*

el material mítico heredado evidentes innovaciones de las que sólo podemos ofrecer aquí alguna indicación. Lo mismo que Homero cambia la naturaleza de sus dioses, o introduce en ellos innovaciones debido a las necesidades de su marco mítico-heroico, la función racionalizadora y moralizante de Hesíodo habrá de introducir forzosamente cambios e innovaciones. Pero es obvio que uno y otro lo hacen en sentidos contrarios: los dioses de Homero están cada vez más alejados de la Naturaleza y del hombre (aunque ocasionalmente, y a su voluntad, puedan tener trato con éstos) porque forman un plano siempre superior a la acción heroica; y en su comunidad olímpica son alegres y juguetones. Los de Hesíodo, en cambio, son más sombríos, están esencialmente anclados en la naturaleza e involucrados en la acción humana. En una palabra, son más cercanos a los dioses de la religión que a los del mito.

En cuanto a los *Trabajos*, el material mítico es, más bien, escaso y ahora está, más claramente aún, puesto exclusivamente al servicio de la nueva moralidad que Hesíodo inaugura. En la primera parte del poema, de carácter negativo, se explica la presencia del mal en el mundo y la necesidad del trabajo; y para ello acude el poeta al mito de Pandora-Prometeo y al de las Edades. En la segunda parte, en cambio, que es positiva e insta al trabajo y, sobre todo, a la justicia, el poeta ya no puede servirse de paradigmas míticos convencionales por lo que acude a la parénesis directa; o a la fábula —la del gavián y el ruiseñor; o a la metáfora mítica —Dike con sus 30.000 guardianes. También en Homero el mito tenía, cómo no, una función paradigmática; pero ésta era, como es lógico en el relato épico, *intradiscursiva*: se trataba de un paradigma de acción que un personaje propone a otro. Y además, siempre es positivo: se trata de hacer, no de no-hacer, algo. En el caso de los *Trabajos*, en cambio, al tener la obra una forma lírica de expresión, el mito tiene una función claramente *extradiscursiva*. Y no sólo paradigmática, sino también o, quizá, en mayor medida etiológica: se acude al mito no como pauta de comportamiento positivo o negativo en su globalidad, sino para explicar la presencia del mal entre los hombres y la necesidad de ganarse el pan con sudor.

De todas formas, y para terminar, voy a detenerme brevemente en el primero de los mitos citados para ver, aunque sea de forma sumaria, de qué manera y por qué razón Hesíodo manipula y refunde la tradición mítica. El "Mito de Prometeo" lo cuenta el poeta dos veces: en *Teogonía*, vv. 535 ss. y en *Trabajos*, vv. 43-105. En ambos poemas el núcleo del mito es prácticamente el mismo e incluso se utilizan ocasionalmente las mismas frases. Y, sin embargo, los dos relatos resultan básicamente diferentes porque son diferentes sus contextos y sirven a diferentes funciones: en *Teogonía* el relato culmina la genealogía de los Titánidas

—enemigos de Zeus y personajes colmados de *hybris*— y precede a la Titanomaquia. Debido a este contexto, su función es preparar con este pequeño, pero significativo, triunfo de Zeus (cuya moraleja es la imposibilidad de engañar a este dios⁵⁸), su triunfo definitivo. Para ello se acude a la amplificación de la genealogía de los malhadados hijos de Jápeto —Atlante, Meneceo, Epimeteo y Prometeo— y especialmente al castigo de este último por tratar de igualarse con Zeus en ingenio. Siendo ello así, se cuenta con todo detalle la competición de ingenio entre Zeus y Prometeo la cual está unida, por otra parte, al momento mítico de la separación de hombres y dioses⁵⁹, por lo que Prometeo y Zeus representan a uno y otro bando respectivamente. La disposición del relato es perfectamente simétrica y quiástica muy al estilo arcaico: el primero y cuarto engaños (la preparación de la víctima y la de Pandora) tienen una extensión de ± 30 versos y están muy elaborados como escenas con diálogo, etc, mientras que el segundo y tercero (retirada y robo del fuego) se reducen a siete versos. De acuerdo con esta lógica interna del relato, la parte relativa a Pandora, aunque relativamente amplia, no es más importante que la del engaño de Prometeo a Zeus con la víctima del sacrificio; y, consecuentemente, el papel de esta figura es más reducido que en *Trabajos*: ella es siempre, claro está, la representación del Mal, pero de un mal que parece (y participa en cierto sentido del) bien. En definitiva, la función primaria del mito en la *Teogonía* es explicar más el *castigo de Prometeo* por engañar a Zeus que el de los hombres.

En los *Trabajos*, en cambio, este significado (que quizá sea el originario) queda en penumbra y, en cambio, la función básica va a ser la de dar razón de la presencia del mal entre los humanos como *castigo de Zeus a los hombres*, dentro de un contexto en el que la idea fundamental es la degradación de la raza humana. Debido a esto, los diversos momentos de la competición entre Prometeo y Zeus quedan desdibujados (no hay aquí lugar para el ingenio y la burla) y, en cambio, se amplifica el motivo de Pandora mediante la refundición de varios elementos: Pandora ya no sólo *es* el mal, sino además *portadora* de una tinaja llena de todos los males que pululan por la tierra cuando ella misma abre la tapa. Por otra parte,

58. La frase final *De esta manera no es posible engañar a la mente de Zeus* que aparece en los dos relatos con ligeras variantes, y que es plenamente significativa sólo en el caso de *Teogonía*, podría indicar que éste es el significado "originario" del mito.

59. Dado que sólo quedan retazos de un mito que debía de ser mucho más amplio, ignoramos los detalles de las causas y circunstancias de esta competición entre dioses y hombres. Sin embargo, se ofrece una localización precisa para ella —Mekone, antiguo nombre de Sición— y por el léxico parece una separación "pactada" mediante una "decisión" (*ἐκρίνοντο*). Cf. M.L. WEST, *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966 (pág. 317).

Prometeo pierde protagonismo: el destinatario del "regalo" de los dioses ya no es él, sino su hermano Epimeteo⁶⁰.

En definitiva, un examen incluso somero como éste de la utilización del mito de Prometeo por parte de Hesíodo demuestra sin lugar a dudas: primero, la polivalencia del mito en general, es decir, el hecho de que su "significado" está determinado por el contexto y la función; segundo, que una vez elegida una función por el poeta, el relato mismo exige ser amplificado en unos puntos y simplificado, o incluso variado, en otros sin que sea posible ya determinar con certeza la "forma originaria" del mito —si es que hay que admitir que siempre y en todos los casos hubo una.

IV. Conclusiones

En fin, y para resumir, hemos visto que la Épica oral, la de Homero, es en sí *mythos* en tanto que consiste en la transmisión de un código de normas de comportamiento para la comunidad —la propia Épica utiliza el mito, otros mitos, con función paradigmática. Es, por otra parte, generalizadora porque pretende crear una conciencia de identidad en el pueblo griego por encima de diferencias locales, tribales y familiares. Y no existe en ella otra manipulación del mito que la que exige el propio relato, es decir, la "literaria".

Por el contrario, la Épica posterior es particularizante y manipuladora del mito con fines propagandísticos en favor de estados o familias aristocráticas. Finalmente, en Hesíodo, se produce una utilización del mito en beneficio de una moralidad naciente y, sobre todo, una implantación del *logos* en el *mythos*. La brecha que abre el *logos* se irá incrementando hasta acabar con el *mythos* como única explicación del mundo y del hombre. Este trabajo corresponderá a la Filosofía, pero el comienzo está en Hesíodo.

60. El motivo de la tinaja de Pandora tiene probablemente relación con el de las dos tinajas que sitúa Homero (Cf. *Il.* XXIV) en poder de Zeus y de las cuales salen bienes o males, pero, claro está, su diferente utilización cambia la función y el sentido mismo del motivo. En cuanto al personaje de Epimeteo, parece pertenecer a otro motivo del folklore universal: el de los dos hermanos (listo y torpe, o afortunado y desafortunado) que aparece en los egipcios Anubis y Bata o en los bíblicos Caín y Abel.